

## CONDENADOS DE MANUEL MUR OTI (1953): LORCA EN CASTILLA

*Condenados* by Manuel Mur Oti (1953): Lorca in Castille

NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA<sup>a</sup>  
Universidad del País Vasco

### RESUMEN

*Condenados*, tercer largometraje del cineasta gallego Manuel Mur Oti, es un apasionado drama rural que narra la historia de un sangriento triángulo amoroso. Pese a tratarse de la adaptación de una obra teatral de José Suárez Carreño, el análisis filmico de la película, articulado en torno a la puesta en escena de las miradas de sus protagonistas, revela que en realidad el filme solo guarda relación argumental con la obra original, centrada en el concepto calderoniano de la honra. Mur Oti depura todos los componentes sociales, religiosos y psicológicos del texto de Suárez Carreño para poner en escena un relato mítico, una cosmogonía temáticamente vinculada al resto de dramas rurales firmados por el autor, sobre el hombre y la mujer primigenios de naturaleza esencialmente fecunda. Un relato más estrechamente emparentado con el espíritu de la tragedia lorquiana que con el tradicional drama rural que le sirve de base en tanto que Aurelia, protagonista femenina de *Condenados*, se nos presenta como heredera directa de la *Yerma* de Lorca, dispuesta a sacrificar de manera irracional su propia naturaleza por mantener un matrimonio que el destino le ha otorgado, pese a que ello suponga la condena a la eterna esterilidad.

Palabras clave: *Condenados*, Mur Oti, Suárez Carreño, Lorca, *Yerma*, drama rural.

### ABSTRACT

*Condenados*, Manuel Mur Oti's third film, is a passionate rural drama which depicts a bloody love triangle. Although based upon a play by José Suárez Carreño, the analysis of the *mise en scène* reveals that, in fact, the film adaptation shares only the original plotline dealing with the traditional concept of honour. Mur Oti purges every social, religious or psychological element from Suárez Carreño's text and stages, like in his other rural dramas, a mythical tale, a cosmogony about the primordial and essentially fertile male and female. The film is closer in spirit to Lorca's tragedy than to the play it adapts since Aurelia, the protagonist of *Condenados*, is portrayed as *Yerma*'s reflection: a woman irrationally ready to sacrifice her own female essence in order to save the marriage she's been given by fate, even if such a decision condemns her to eternal infertility.

Keywords: *Condenados*, Mur Oti, Suárez Carreño, Lorca, *Yerma*, rural drama.

[a] NEKANE E. ZUBIAUR GOROZIKA es doctora y profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco. Ha participado en diversos congresos relacionados con el estudio del cine español además de publicar artículos en revistas como *Zer. Revista de Estudios de Comunicación* o *Área Abierta*. También ha colaborado en el libro colectivo *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia*, coordinado por José Luis Castro de Paz y Jorge Nieto Ferrando (2011).

## 1. La *tetralogía cosmogónica*: los dramas rurales de Manuel Mur Oti

Una mujer, una tierra, un arado y un hombre que lo empuja a través de esa tierra para obtener una cosecha, componen la poderosa metáfora visual a partir de la cual germina el universo creativo del cineasta gallego Manuel Mur Oti. Ese universo original y coherente se encarna con mayor claridad y calidad cinematográfica en cuatro películas que forman el corpus central de su filmografía, habida cuenta de que resumen las principales obsesiones temáticas y plásticas recurrentes a lo largo de la obra del director vigués. Se trata de *Un hombre va por el camino* (1949), *Condenados* (1953), *Orgullo* (1955) y *Fedra* (1956)<sup>1</sup>, cuatro dramas rurales en los que Mur Oti plasma filmicamente el mito más antiguo jamás contado: el de la cosmogonía. Estos cuatro filmes, que configuran lo que he denominado la *tetralogía cosmogónica*, son en realidad un conjunto de relatos míticos acerca de la formación y el origen del mundo, materializado en la consecución de una cosecha, la nueva unión de una pareja, o la instauración de un nuevo orden social.

La creación de una nueva familia que se refleja en *Un hombre va por el camino*, o de una nueva sociedad en *Orgullo*, solo es posible a través de la pasión pura y primigenia entre hombre y mujer que se convierte en el tema central que vertebra las cuatro películas. Esa pasión pulsional y sexual, físicamente necesaria para que hombre y mujer sean plenos, es entendida en la *tetralogía* como una necesidad orgánica de primer orden, casi animal e inherente a la naturaleza de ambos sexos puesto que, como dice el Génesis, son «los dos una sola carne»<sup>2</sup>.

El desarrollo narrativo de este tema central se sustenta en tres pilares fundamentales que recorren las cuatro películas de Mur Oti: la filiación creativa a lo que Santos Zunzunegui denomina la «veta del mito»<sup>3</sup>, la opción del drama rural como género matricial que configura la narración y, en especial, la preeminencia de la mujer.

La mujer mítica que Mur Oti construye en su particular universo creativo es la encarnación del arquetipo de Eva, primera mujer de la cosmogonía judeocristiana. La fémina murotiana se caracteriza por su fertilidad y su objetivo procreador. Julio Pérez Perucha la considera «emanación de la tierra, con



*Orgullo* (Manuel Mur Oti, 1955).

[1] Los temas y recursos narrativo-estéticos explotados en estos cuatro títulos axiales resurgen, en mayor o menor grado, a lo largo de toda la filmografía de Mur Oti en forma de variaciones e inversiones. Nekane E. Zubiaur, *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*, Tesis doctoral inédita (Leioa, UPV/EHU, 2010).

[2] *Santa Biblia* (Madrid, Ediciones Paulinas, 1964), p. 11.

[3] Santos Zunzunegui caracteriza esa veta del mito por el uso de esquemas míticos y de arquetipos narrativos en lugar de personajes psicológicamente definidos; la aparición de referencias a «toda una serie de elementos de corte simbólico susceptibles de desviar el relato de cualquier realismo a ras de suelo»; «la receptividad a toda clase de voces inmemoriales»; la ausencia de cualquier localismo, y «la voluntad de inscribir los relatos en el interior de ciclos y elementos naturales capaces de conferirles un sentido más vinculado con una dimensión telúrica y genérica de las cosas que con una determinación concreta y directamente realista de los acontecimientos». Santos Zunzunegui, «Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español» en J.L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti* (IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999), pp. 22 y 25.

la que comparte no pocas de sus características, desde su fecundidad hasta su indomeñabilidad [sic], desde su potencia hasta su periódica hosquedad»<sup>4</sup>. La mujer murtiana se nos presenta así simbólicamente imbricada con la tierra que posee, tierra que para dar fruto necesita ser penetrada por el arado para su posterior inseminación<sup>5</sup>.

Eva es, sin embargo, una figura ambivalente caracterizada por una naturaleza intrínsecamente híbrida, puesto que además de dadora de vida y madre de todas las cosas, es también instigadora al pecado y causante de la condenación del hombre. La Creación bíblica está indefectiblemente unida a la Caída. Eva transgrede las órdenes de Dios al sucumbir a la tentación de la serpiente y probar la manzana prohibida, y arrastra en su pecado a Adán, por lo que ambos son expulsados del Edén idílico, no sin antes ser condenados.

Es precisamente *Condenados*, tercera película de Mur Oti, la representante más emblemática de la *tetralogía cosmogónica* puesto que en ella se desarrollan con mayor pureza los tres pilares narrativos mencionados más arriba. El objetivo de las siguientes líneas será desentrañar y establecer la manera en que el particular universo creativo de Mur Oti queda reflejado en este filme.

## 2. Presencias y ausencias literarias en *Condenados*

*Condenados*, producida en 1953 por Cervantes Films y distribuida por CIFESA, está basada en la obra teatral homónima de José Suárez Carreño<sup>6</sup>, merecedora del Premio Lope de Vega en 1951. La obra, estrenada la noche del 28 de mayo



*Condenados* (Manuel Mur Oti, 1953).

de 1952 en el Teatro Español<sup>7</sup> ya había sido objeto ese mismo año de otra adaptación cinematográfica a cargo de Juan Antonio Bardem, que jamás llegó a trasladarse al celuloide pese a haber obtenido el beneplácito de la censura previa de guiones<sup>8</sup>.

La trama del filme guarda estrecha relación con *Un hombre va por el camino*: Aurelia (Aurora Bautista), una mujer sola en unas tierras que no puede labrar, recibe la ayuda de Juan (José Suárez), un forastero que se enamora de ella. Gracias a su trabajo la hacienda prospera rápidamente hasta que un día el esposo de Aurelia (Carlos Lemos), encarcelado por haber matado a un hombre que osó mirar a

[4] Julio Pérez Perucha, «Elementos introductorios a un cineasta singular» en J.L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti*, p. 15.

[5] La conexión metafórica tierra (mujer)-arado (hombre) cobra cuerpo filmico en sendas escenas de *Un hombre va por el camino* y *Condenados*. Esa misma imagen del hombre arando la tierra junto a una mujer volverá a repetirse en una de las últimas películas del cineasta, *El escuadrón del pánico* (1966), de carácter puramente alimenticio.

[6] Escritor y guionista de origen mexicano, detenido a comienzos de la Guerra Civil por su militancia republicana, y próximo a la esfera del Partido Comunista.

[7] Con María Jesús Valdés (Aurelia), Guillermo Marín (José) y Gabriel Llopert (Juan) en los papeles principales, y bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena.

[8] Puede consultarse la documentación correspondiente en el Archivo General de la Administración: expediente de censura previa 69, caja 36/04572, signatura 13.110.

su mujer, regresa a casa. Pese a la lealtad de Aurelia, los celos que entonces devoraron al cerril José se encienden de nuevo ante la presencia del mozo dando lugar a un siniestro juego de sustituciones y repeticiones. Siguiendo una fatídica lógica de circularidad —simbolizada por el giro constante de las aspas del omnipresente molino— no solo Juan estará llamado a suplantar los deberes del esposo ausente, sino que también José deberá ineluctablemente repetir el crimen que lo llevó a presidio y asesinar de nuevo al hombre que mira a su mujer con evidente deseo. Así las cosas, los tres personajes están *condenados* a dar vueltas en un bucle sin salida hasta que Aurelia ejecute la única solución posible: eliminar de forma sangrienta al hombre que sobra tras la llegada del titular oficial de sus tierras y su cuerpo; en otras palabras, asesinar a Juan.

### 2.1. *El drama rural de Suárez Carreño*

Mur Oti adapta el drama rural de Suárez Carreño apropiándose únicamente del conflicto central y el desenlace originales, y depurando hasta el extremo todos los elementos que considera superfluos para sus propósitos. Edifica así una historia desnuda de artificio narrativo donde solo existen tres elementos medulares: el espacio, los personajes y la pasión (amor-odio) que desencadena el conflicto. Es precisamente en estos tres aspectos en los que se observan las diferencias más significativas entre el filme de Mur Oti y la obra de teatro original.

En primer lugar, la película traslada el enclave de la casa del condenado José, situada en el centro del pueblo, para colocar a los tres protagonistas aislados en medio de las solitarias e infinitas tierras castellanas, consiguiendo «una admirable —y, sin precedentes en el cine español— utilización escenográfica del paisaje como escenario de la pasión»<sup>9</sup>. Un paisaje en el que se yerguen, sobre una tierra y un cielo absolutamente desnudos, las figuras primitivas de dos hombres y una mujer.

En segundo lugar, Mur Oti practica una importante purga en el plantel de personajes que conforman la obra teatral. Por un lado, elimina a todos los familiares del matrimonio y habitantes del pueblo que murmuran acerca de la honra de Aurelia y enloquecen más el juicio de José. Esta criba incluye a la madre de Matías, el hombre a quien José asesinó en el pasado, mensajera de un *fatum* que recuerda constantemente a José que la maldición de la sangre le perseguirá eternamente y lo empujará de nuevo a la perdición. Por otra parte, Mur Oti concede a Aurelia el protagonismo absoluto y trae al primer plano al mozo Juan, cuya presencia en el drama teatral era escasa y servía de mera excusa o agente propiciatorio de los celos de José.

Finalmente, la última y esencial alteración que Mur Oti lleva a cabo afecta al sentido dramático y moral del conflicto desarrollado en la obra de teatro. En ella Suárez Carreño reproduce el concepto de honor heredado de la dramaturgia de Calderón de la Barca, fundamento argumental y moral de los dramas rurales —tanto literarios como cinematográficos— de las décadas anteriores, según el cual la mujer es depositaria del honor de su familia, y cualquier mácula

[9] Jesús González Requena, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español» en *El campo en el cine español* (Madrid, Banco de Crédito Agrícola / Filmoteca Española, 1988), p. 20.

en dicha honra debido a un comportamiento inapropiado o inmoral por su parte —comportamiento que suele llevar adherido algún componente sexual— debe ser sancionada con arreglo a la moral religiosa.

La condena que pesa sobre el José creado por Suárez Carreño es su incapacidad para hacer frente a unos celos patológicos y a la terrible culpa que lo embarga por el crimen cometido. Las murmuraciones y presiones de la gente del pueblo, su progresiva afición al alcohol, la desconfianza y la envidia que Juan despierta en él y la relación de amor-odio que mantiene con su esposa lo empujan a una paulatina degradación moral que parece obligarlo a ser «muerto o matador», como le augura la madre de su anterior víctima: «al que mata a un humano le sigue la muerte como un perro sin descanso»<sup>10</sup>.

La condena que atenaza a su esposa, en cambio, es su honra. José busca obsesivamente la complicidad de Aurelia en la culpa que lo corroe y la acusa reiteradamente de adulterio para justificar sus infundados celos: «esta es la verdad de tu fondo de mujer infame, de hembra blanda que no sabe guardar su honra y el decoro de mi casa»<sup>11</sup>. Ella proclama la limpieza de su honor sin vacilar: «no la hay más honrada. No hay mujer con el cuerpo más limpio que yo. Puedes mirarme a los ojos y matarme si no están en inocencia»<sup>12</sup>. Pero mientras corre para evitar que los dos hombres se maten debe convencerse a sí misma de que «no puedo querer a Juan. No puedo quererle [...]. Es a José, a mi marido, a quien tengo que querer. A quien quiero. Aunque él no lo crea; aunque no lo crea yo misma»<sup>13</sup>. Esa *obligación de querer* que le viene socialmente impuesta, la llevará a empuñar un arma contra aquél que solo la había mancillado con un amor silencioso.

Mur Oti extirpa de su película este castrante concepto de honor que, arraigado en las costumbres y deberes sociales, conduce a Aurelia a condenarse a sí misma y

«se desprende de un plumazo de toda la quincalla costumbrista o religiosa del periodo —a la vez que se aparta, igualmente, de toda temática social— para conducir al género a su más extrema y primaria abstracción. El drama rural, pues, en su versión más pura: el amor y el odio —mediado por los celos— como pasiones primarias, opacas e indemnes a toda sutura (religiosa) y a toda explicación (social o psicológica)»<sup>14</sup>.

Esa abstracción y ese primitivismo que Jesús González Requena describe a la perfección son justamente los principios que distancian la obra de Mur Oti del drama rural convencional —incluida la obra de Suárez Carreño en la que se basa— y lo emparentan más estrechamente con el universo de la tragedia de Federico García Lorca, influencia que el propio Mur Oti asumió conscientemente al calificar la película como «un paso dentro de lo lorquiano en tierras de Castilla»<sup>15</sup>.

Mientras *Un hombre va por el camino* (1949) y *Orgullo* (1955), relatos de fundación (de una familia o una comunidad), operaban un fructífero mestizaje entre las convenciones del drama rural y del *western* norteamericano, *Condena-*

[10] José Suárez Carreño, *Condenados* (Madrid, Alfíl, 1952), p. 21.

[11] José Suárez Carreño, *Condenados*, p. 35.

[12] José Suárez Carreño, *Condenados*, p. 37.

[13] José Suárez Carreño, *Condenados*, p. 40.

[14] Jesús González Requena, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», p. 20.

[15] Anónimo (*Triunfo*, nº 613, 13 de noviembre de 1957).

*dos y Fedra* (1956), filmes en los que prevalece la faceta destructiva de Eva, entran de lleno en el terreno de la tragedia. La tragedia plantea un debate acerca de la ley y de la responsabilidad de cada individuo respecto a sus actos, que siempre serán censurados y juzgados por una fuerza exterior, un dios o una ley, de la que el héroe no puede sustraerse, ni al acometer sus acciones ni al asumir las consecuencias que de ellas trascienden, incluso aunque se vean arrastrados involuntariamente a realizar esos actos. Tal como apunta George Steiner, «las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional»<sup>16</sup>.



*Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949).

Más allá de las concomitancias argumentales entre su *Condenados y Yerma* o *Bodas de sangre*<sup>17</sup>, lo que el cineasta toma prestado de estas obras universales es el sentido trágico del poeta granadino, la manera tan particular en que Lorca interpretaba y reconstruía la esencia del género teatral clásico por antonomasia.

[16] George Steiner, *La muerte de la tragedia* (Barcelona, Azul, 2001), pp. 11-12.

[17] *Yerma* trata sobre una mujer obsesionada por tener hijos que finalmente mata a su esposo porque éste, ya sea por esterilidad de ella o de él, no consigue dárselos. En *Bodas de sangre*, dos hombres (Leonardo y el Novio) se matan a navajazos en un bosque por el amor de la Novia, que ha abandonado al Novio el mismo día de la boda para huir con Leonardo, secreta e irremediabilmente enamorado de ella.

[18] Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Federico García Lorca, *Bodas de sangre* (Madrid, Cátedra, 2005).

[19] Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito* (Madrid, Taurus, 1963), p. 12.

## 2.2. La tragedia de Lorca

Una de las principales pretensiones del Lorca dramaturgo era recuperar los antiguos valores teatrales que el público burgués había amenazado. De ahí procede su encendida defensa de la necesidad de «volver a la tragedia». El poeta encuentra los mimbres para ese retorno en la cultura española del campo, y especialmente del campo andaluz, el cual se ha mantenido, debido a su radical conservadurismo, ajeno a las revoluciones industriales, científicas, políticas y religiosas. Lorca desvela el sentido trágico de la vida que aún se conserva en la cultura popular del campo andaluz, mediado por el poder y el espíritu de la fatalidad, y muy parecido al que había dado origen a la antigua tragedia griega<sup>18</sup>.

«Para la mentalidad primitiva y arcaica todos los trances de la vida están dotados de sacralidad. Esos trances son en último análisis tres: vivir, engendrar y morir. Están íntimamente compenetrados entre sí y hallan su expresión en el sentido misterioso de la sangre (vida), el sentido misterioso de la muerte y el sentido misterioso de la fecundidad»<sup>19</sup>.



El crítico Ángel Álvarez de Miranda analiza la poética de Lorca sobre esos tres temas que él considera basilares en su obra y que constituyen a su vez el fundamento de las creencias religiosas arcaicas y místicas de tipo naturalista. En sus palabras, el poeta

«ha sido capaz de coincidir en todo lo esencial con los temas, motivos y mitos de antiguas religiones. Esa coincidencia se debe a que ambos fenómenos, el poético y el religioso, brotan de un mismo coherente sistema de intuiciones sobre la sacralidad de la vida orgánica»<sup>20</sup>.

Luis Rosales, amigo de Federico y profundo conocedor de su obra, ahonda en esta idea:

«en Lorca la materia, los temas, son muy básicos, primitivos y sentidos, o sea pre-intelectuales. Luego la elaboración artística es muy trabajada. El mundo de Lorca es griego en el sentido de que el hombre no puede controlar su sino: es una primitiva y miedosa negación de la libertad»<sup>21</sup>.

No hay, pues, culpa, ni pecado, ni justificación psicológica, moral o racional para los actos, casi siempre sangrientos, que cometen sus personajes trágicos. Esos misterios de la vida, la fecundidad y la muerte mencionados por Álvarez de Miranda, y pertenecientes a un mundo prelógico anterior a la influencia del racionalismo y el cristianismo, son también los pilares que sustentan el drama que se desarrolla en *Condenados* y están inevitablemente condicionados por el signo de la fatalidad. Aurelia, Juan y José, obedecen, cual personajes lorquianos, a instintos elementales impuestos por el destino e imposibles de esquivar. No se puede tratar de explicar el comportamiento del trío protagonista en términos psicológicos ni conscientemente morales, porque no son trasuntos de individuos humanos, sino marionetas que presentan conductas energúmicas e irreflexivas que responden a fuerzas mucho más míticas que la lógica racional. Cada uno de ellos está arrasado por una pasión que instiga todas sus actuaciones: la de Juan es la libido que corre como sangre por sus venas (la vida), la de José los celos que conducen a la muerte, y la de Aurelia su fecundidad ontológica que la obliga a necesitar al macho para engendrar.

Nos acercamos así al auténtico nudo temático de la versión murtiana de *Condenados*. Una vez más González Requena da en el clavo cuando afirma que la película «consigue crear unos prototipos fílmicos del hombre y la mujer castellanos cuya masculinidad y feminidad impregnan épicamente el universo que habitan y los espacios y las tareas que realizan: el campo, la casa, el molino, la escopeta, el arado, la siega...»<sup>22</sup>.

En efecto, *Condenados* no es en última instancia una película acerca de la honra o el matrimonio, sino un retrato mítico de la naturaleza orgánica y creadora del hombre y la mujer apoyado en el referente simbólico del mundo agrario.

Si la mujer mítica murtiana está, como ha quedado dicho, definida por su fertilidad y se identifica con la tierra que posee, la virilidad vendrá definida por la

[20] Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, p. 12.

[21] En Allen Josephs y Juan Caballero (eds.), Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, p. 49.

[22] Jesús González Requena, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español», p. 22.

capacidad del hombre para labrar esa tierra y sacar producto de ella. Juan lo explicita muy claramente en cuanto pisa la casa de Aurelia y observa la situación de la finca: «hay tres cosas que un hombre que lo sea no abandona jamás: la escopeta, el caballo y la mujer». El estado deplorable de los tres elementos al inicio del filme —dos de ellos, la escopeta y el caballo, eminentemente fálicos— demuestran que allí no hay varón o el que esta(ba) no lo es lo suficiente, sospecha que se certifica tras el impresionante duelo a arado que enfrenta a los dos hombres, y en el que José es patéticamente derrotado por la potencia juvenil del mozo.

Aurelia, por su parte, es el epítome de la *hembra murotiana*, la versión más depurada del arquetipo femenino basado en Eva que el gallego construyó a lo largo de sus cuatro dramas rurales. Ella encarna de manera indisoluble las dos facetas de la primera mujer de la tradición judeocristiana. La única razón de ser de esta mujer es su sexualidad, entendida ésta como una naturaleza prolífica, una mujer a la que es preciso inseminar para que florezca en toda su feminidad. Su único objetivo es poner en marcha el molino, símbolo del esplendor de la cosecha y de su plenitud sexual. Aurelia está, por tanto, íntimamente emparentada con el personaje de Yerma creado por Lorca, una mujer que convierte la maternidad en valor absoluto y necesario para definir su condición femenina. «Ojalá fuera yo mujer» se lamenta la heroína lorquiana, al referirse al obsesivo y constantemente fracasado deseo de hacer germinar el fruto en su vientre.

Aurelia representa el principio de vida pero al mismo tiempo provoca como Eva la condena del hombre que la ama, y da muerte al macho que la ha fecundado para solucionar el problemático *ménage a trois* que entorpece e imposibilita la procreación natural: un solo hombre para una sola mujer.

Miguel Marías simplifica esta compleja idiosincrasia de Aurelia al considerar que

«ha interiorizado y asumido hasta tal punto las creencias a la vez morales, religiosas y sociales que le han inculcado sus padres, su educación y el ambiente rural en el que vive que ni siquiera se plantea conscientemente la posibilidad de engañar a su marido, en ausencia de éste, ni, menos todavía, de abandonar a José, cuando vuelve, y fugarse con Juan»<sup>23</sup>.

[23] Miguel Marías, *Manuel Mur Oti, las raíces del drama / As raíces do drama* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1992), p. 104.

[24] Miguel Marías, *Manuel Mur Oti, las raíces del drama / As raíces do drama*, p. 104.

[25] De hecho, Aurelia vive aislada del resto de la sociedad y es destacable la ausencia total de personajes e instancias que representen cualquier orden social o moral.

Marías apela, pues, al concepto de honor calderoniano al afirmar que Aurelia mata a Juan para no caer en la tentación «pecaminosamente atractiva» de huir con él, «sacrificándolo todo al buen nombre, a las buenas costumbres y a la indisolubilidad de los lazos matrimoniales que la atan para toda la vida, a ese hombre con el que nada parece tener en común y al que solo le unen el deber conyugal y la costumbre»<sup>24</sup>.

Ése es, como se ha expuesto anteriormente, el retrato de la Aurelia salida de la pluma de José Suárez Carreño, pero no exactamente el de la protagonista del filme de Mur Oti. El impulso que empuja a la Aurelia murotiana a matar al hombre que la desea para salvar a su marido no procede de una imposición social ni religiosa<sup>25</sup>, se trata de un sentimiento mucho más profundo y primi-



tivo, más próximo, en definitiva, al particular sentido de la honra que Federico García Lorca imbuyó a su inolvidable *Yerma*. La protagonista del poema trágico lorquiano, obsesionada por su deseo continuamente frustrado de ser madre, rechaza las conminaciones de una de las viejas del pueblo para ser fecundada por el pastor Víctor, dechado de masculinidad —«su voz parece un chorro de agua que te llena toda la boca»— en contraposición al «carácter seco» de su esposo, cuya esterilidad asoma como una sombra que jamás llega a concretarse. Para Yerma,

«el adulterio queda eliminado completamente. No por respeto al matrimonio en sí, no por motivos religiosos, sino por la inquebrantable voluntad de Yerma, quien al asumir personalmente ese sentimiento y pensamiento de la honra, no puede rebelarse contra la sociedad. Su lucha es más grande, más puramente trágica: se enfrenta al destino»<sup>26</sup>.

Yerma no ve, a diferencia de la Aurelia de Suárez Carreño, su concepto de la honra «como una presión externa sobre su conducta, como una exigencia impuesta por la sociedad, sino como una condición inseparable de su propio ser»<sup>27</sup>. Otro tanto sucede con la Aurelia de Mur Oti, que ama a su marido porque es el hombre que desde un principio le ha otorgado el destino y solo a él desea entregarse por entero. Juan es, crudamente expresado, un falo que en ausencia de su esposo sirve de sustento y consuelo sustitutivo a su necesidad engendradora, pero en cuanto comparece el titular legítimo de esa tierra y ese cuerpo ella ya no puede —ni quiere— ver más allá.

### 3. Análisis de la puesta en escena: la construcción de la mirada

El análisis fílmico desarrollado en las siguientes líneas probará si la puesta en escena de la película confirma esta hipótesis. Para ello dividiré la estructura del texto en tres bloques bien diferenciados: un prólogo que presenta el drama de la soledad de Aurelia, y dos partes que exponen la relación de la protagonista con ambos hombres. La primera de ellas, que abarca la mitad del metraje, relata la historia del ama y el mozo —inexistente en la obra de teatro original—, y representa el enamoramiento de Juan a través de una progresión dramática ascendente, paralela a la medra de la hacienda. La segunda parte, que se inicia con la llegada de José a la finca y marca prácticamente la mitad del filme, se desarrolla por el contrario en un continuo clímax compuesto de situaciones paroxísticas que conducen al trágico final.

#### 3.1. *Prólogo: la mujer sola (la fecundidad frustrada)*

El prólogo de la película presenta desde los planos inaugurales y con insuperable sencillez y eficacia la terrible carencia que aqueja a la protagonista del filme.

[26] Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Federico García Lorca, *Yerma* (Madrid, Cátedra, 2006), p. 22. Resulta francamente curioso, dadas las concomitancias observadas hasta el momento entre ambos personajes, que fuera precisamente Aurora Bautista, protagonista de *Condenados*, la encargada de encarnar a Yerma en el Teatro Eslava de Madrid en la temporada 1960-61, cuando la obra se representó de nuevo por primera vez tras muchos años de prohibición.

[27] Ildefonso-Manuel Gil (ed.), Federico García Lorca, *Yerma*, p. 21.

La primera imagen que abre la película, anterior incluso a los títulos de crédito, muestra a Aurelia en gran plano general y con la cámara colocada a ras del suelo, sola, vestida de negro y plantada sobre la inmensidad de una tierra seca y dura que trata penosamente de horadar. «La relación permanentemente desolada y al mismo tiempo umbilical de mujer y tierra queda meridiana-mente mostrada en esta económica apertura del relato tanto por la escala como por la duración del plano»<sup>28</sup>.

La mujer escruta jadeante el horizonte infinito y, mientras los créditos empiezan a ocupar la pantalla, recoge la azada y sale a la carretera. La cámara la acompaña en su camino, mientras otros labriegos se cruzan con ella o la adelantan, sin dirigirle una palabra, sin tocarla, sin mirarla siquiera.

La mujer, a la que todavía no podemos poner nombre<sup>29</sup>, entra en casa tras la fatigosa jornada de trabajo y se desabrocha la chaqueta. Comienzan a sonar al piano las notas de la sonata *Claro de luna* de Beethoven<sup>30</sup>, y mientras se despoja pausadamente de la ropa inicia el ascenso por la escalera hasta su alcoba. La escalera se convierte a partir de este instante en motivo y escenario central del devenir de la historia, puesto que «aparecerá vinculada con las peripecias de los personajes a través de una compleja gestión del punto de vista»<sup>31</sup>. Santos Zunzunegui observa además que en *Condenados* este motivo se presenta desdoblado, ya que los nudos dramáticos del filme se desarrollarán tanto en la escalera de la casa del condenado, como en la del molino.

En la secuencia que ahora nos ocupa la cámara observa en picado, desde lo alto de la escalera, a Aurelia subiendo a su dormitorio en lo que a primera vista parece un evidente *nobody's shot* (figura 1). Mur Oti escribe en el guión literario que

[28] Julio Pérez Perucha, «Elementos introductorios a un cineasta singular», p. 15.

[29] De hecho no conoceremos el nombre de la protagonista hasta bien entrado el relato, cuando Juan la llame «ama Aurelia» en la taberna donde pretende reclutar hombres para la siega y la vendimia —minuto 20 de metraje—. Este prolongado anonimato no hace sino subrayar la naturaleza puramente esencial y categorial de esa mujer.

[30] Se trata concretamente del *Adagio sostenuto*, primer movimiento de la sonata.

[31] Santos Zunzunegui, «Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español» en J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti*, p. 30. Se trata de un motivo cargado de significación en la *tetralogía cosmogónica*. En *Un hombre va por el camino* la escalera se convierte en escenario para la transfiguración de la viuda y el vagabundo, y en *Orgullo* el proceso de maduración de la protagonista Laura está vertebrado por cuatro ascensos a la escalinata de su mansión.



Figuras 1, 2 y 3.

Aurelia empieza a ascender mientras se quita la ropa, «bien sabedora de que no hay en su torno pupila humana que la mire»<sup>32</sup>. Sin embargo, según el sagaz análisis de Zunzunegui, ese plano «prepara desde el mismo inicio de la obra, inscribe de antemano, el lugar para la mirada del marido/amo»<sup>33</sup>. Zunzunegui extrae esta conclusión retroactivamente, basándose en las posteriores secuencias que tendrán lugar en esa misma escalera, en las que la puesta en escena vincula la figura del marido con el punto de vista elevado.

Zunzunegui aún aporta otro elemento presente en este prólogo que abona su lectura: el gesto de la mujer al entrar en la alcoba. Aurelia se apoya sobre la puerta del dormitorio agotada y semidesnuda, y en su camino hacia la cama acaricia tristemente una chaqueta de hombre (figura 2). Después se deja caer derrotada y sollozante sobre el lecho solitario. La ropa del esposo, metonimia del objeto de deseo ausente, ocupa el lugar que legítimamente corresponde al hombre. Solo a él puede pertenecer, por tanto, el punto de vista elevado situado en lo alto de la escalera y en el dormitorio, como se corroborará en secuencias posteriores.

Finalmente, la cámara que observa a Aurelia de nuevo desde el picado retrocede para hacer rotundamente visible el hueco que queda en la cama, tan vacío como sus entrañas femeninas (figura 3).

Este arranque revela, pues, un admirable sentido cinematográfico por parte de Manuel Mur Oti, puesto que cumple, sin diálogo y punteada únicamente por las notas de la música de Beethoven, una triple función. En primer lugar, anuncia la base sobre la que se apoyará la puesta en escena del filme, que se concreta en la gestión del espacio y la construcción de la mirada y el punto de vista de los personajes en torno a esa distribución topográfica. En segundo lugar, prefigura la posición del marido dentro de ese mapa de miradas. Miradas casi siempre portadoras del deseo que dirige toda la acción y que configuran la red de relaciones entre los tres protagonistas. Y, finalmente, pone en marcha el motor que hará arrancar el drama, exponiendo con meridiana claridad la necesidad y la frustración que corroen a esa mujer, sola en su trabajo —clavada en contrapicado sobre un inmenso páramo que parece tragarla—, sola en la sociedad —camina al margen de los demás labradores— y, sobre todo, sola en la cama.

### 3.2. Primera parte: la pasión del mozo (la vida)

Mujer y tierra han quedado plenamente identificadas desde el inicio de la película, de lo que se deduce que todos los males materiales de Aurelia, traducidos en la esterilidad de una tierra precariamente labrada por sus endebles manos femeninas, también se derivan directamente de esa ausencia física del macho plasmada en el prólogo.

La forma de satisfacer a esa mujer pasa por conseguir que la cosecha prospere, las bestias se multipliquen y el molino vuelva a funcionar, es decir, mediante germinaciones ajenas. Y esas son precisamente las primeras labores que acometerá el forastero Juan que, procedente de las cumbres<sup>34</sup>, viene a soli-

[32] Manuel Mur Oti, *Condenados* (guion cinematográfico depositado en la Biblioteca Nacional, 1953). El guion conservado carece de la habitual división en planos o secuencias, y más parece un relato literario con sucintas observaciones técnicas que un auténtico guion cinematográfico.

[33] Santos Zunzunegui, «Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español», p. 31.

[34] Juan es ajeno a la historia de Aurelia y José porque ha estado trabajando en las cumbres, lugar que en la filmografía de Mur Oti es siempre símbolo de tierra virgen, tierra limpia, propicia para olvidar las penurias pasadas y fundar nuevas comunidades. Él también trae nuevos aires a la hacienda del ama Aurelia, aunque en este caso, lejos como están sus tierras de las cumbres, el final de la historia será muy dispar del de *Un hombre va por el camino* u *Orgullo*.



Figuras 4 y 5.

citar trabajo a casa de Aurelia. Para demostrar su hombría y reivindicar un lugar en la finca cambia la herradura al caballo, revisa la escopeta y, desde luego, se encarga de colmar a la mujer arando esa tierra que lleva un año esperando la llegada de alguien que la holle.

La puesta en escena y planificación de tan trascendental y simbólico momento es similar al que se desarrolla, con idéntico significado metafórico-sexual, en su primera película, *Un hombre va por el camino*. La mujer muestra al hombre el terruño que hay que labrar, ambos se santiguan ante la solemnidad del acto que van a acometer y el hombre, empujando el arado tirado por las bestias, hace que la cuchilla penetre en esa tierra seca sobre la que se yergue como emanación directa la mujer (figura 4). Una mujer que lo mira extasiada y en pleno orgasmo gracias al recién recuperado vigor masculino (figura 5).

Existe sin embargo una importante diferencia entre la secuencia del arado presente en *Un hombre va por el camino* y ésta que nos ocupa. En aquélla tanto el forastero Luis como el ama Julia tiraban de los bueyes en sendos

planos unidos mediante un fundido encadenado que ratificaba el trabajo conjunto de hombre y mujer en la labor de la siembra, indispensable para la construcción de la nueva familia. Aquí todo el trabajo corre a cargo del sudoroso Juan, ya que en *Condenados* la fecundación de la tierra no se presenta como primer paso para la formación de una nueva familia, sino como demostración del poder viril del hombre ante la mujer, y mera recepción del falo por parte de ella para asegurar su subsistencia. Así lo manifiesta Camille Paglia:

«El mecanismo básico de la concepción requiere la acción del macho, pero poco más que una pasiva receptividad por parte de la hembra. En cuanto que transacción natural, más que social, el sexo, es por lo tanto, una especie de sangría de la energía del macho por parte de la plenitud de la hembra»<sup>35</sup>.

Este acto de fecundación llevado a cabo por el hombre supone el nacimiento de la obsesión que regirá los actos de Juan a partir de este momento, y

[35] Camille Paglia, *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson* (Madrid, Valdemar, 2006), p. 42.

que lo arrastrará a su particular condena. La obsesión del gañán se representa por primera vez en el molino que Juan ha vuelto a poner en marcha a petición de Aurelia tras un largo letargo.

El molino, que Mur Oti mandó construir casi completamente para el filme, se alza sobre la llanura en un majestuoso contrapicado y en pleno funcionamiento. El simbolismo de este motivo es especialmente rico y complejo. Por un lado, el molino es metáfora de la mujer. Ahí se muele el trigo producto de la labor agrícola, y en consecuencia, fruto de la fertilidad femenina. Las aspas que circulan sin cesar reproducen el ciclo natural de la creación, ontológicamente unido al cuerpo femenino. Por eso es la propia Aurelia quien pide al gañán que haga funcionar de nuevo el molino, dormido al igual que su propio cuerpo durante largo tiempo. Pero además el molino es, merced a su forma erecta, inequívoco símbolo fálico dado que para que en el contexto del filme el ciclo fértil de la mujer se active, para que el trigo llegue a la molienda, es indispensable la acción del hombre. De modo que el funcionamiento del molino se convierte en una nueva señal de la virilidad de Juan ante José, que no hacía uso de su molino y llevaba el trigo a moler a las fábricas modernas, dejando en manos de otros la responsabilidad de actividad tan crucial.

Finalmente, y a consecuencia de todo lo anterior, el molino, y más concretamente su escalera, representa, como bien apunta Santos Zunzunegui, el «espacio inconfesado del turbador deseo de Juan, el mozo, hacia Aurelia, su ama y es puesta en relación [...] con la mirada en contrapicado del hombre subalterno»<sup>36</sup>. En la secuencia del prólogo habíamos adelantado que la gestión de los espacios y la articulación de las miradas en función de dicha distribución constituyen la piedra angular de la puesta en escena de la película. Entonces situábamos la mirada del esposo ausente en picado, en lo alto de la escalera de la casa, en posición dominante respecto a la mujer. El mozo, en cambio, depende del ama, por tanto, su mirada, rebotante de deseo incluso antes de entrar al molino (figura 6), se dirige a ella de abajo a arriba, propiciando el plano contrapicado de Aurelia como contracampo de su mirada (figura 7).

Carmen Arocena<sup>37</sup> y Susan Martin-Márquez coinciden desde sus presupuestos analíticos de corte feminista en que Aurelia es exhibida a lo largo de toda la película como objeto de deseo de las miradas masculinas, del marido y el jornalero. La analista estadounidense Martin-Márquez considera que la película construye un discurso extremadamente misógino al fundamentar el deseo en nociones de diferencia sexual tan radicalmente esencialistas y retrógradas, puesto que

[36] Santos Zunzunegui, «Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español», p. 30.

[37] Carmen Arocena, «Las mujeres de Manuel» en J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti* (IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999).



Figura 6.

[38] Susan Martin-Márquez, *Feminist Discourse and Spanish Cinema. Sight Unseen* (Nueva York, Oxford University Press, 1999), pp. 251-252.

[39] Casetti emplea esta denominación para referirse al plano de apertura de *Furia* (*Fury*, Fritz Lang, 1936) que «por la forma de la toma [...] ésta podría muy bien ser una cámara subjetiva, si solo estuviera completada por la presentación de alguien situado en el eje visual desde el que se ven las cosas; en cambio los dos personajes absortos en mirar aparecen en una situación tal como para excluir que el punto de vista expresado sea el suyo». Francesco Casetti, *El film y su espectador* (Madrid, Cátedra, 1989), p. 105.

[40] Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Eutopías, 1988).

«en esta película Aurelia funciona exclusivamente como objeto sexual, nunca como sujeto sexual. Forzada por sus votos matrimoniales, es incapaz de expresar ningún deseo por Juan, que busca el placer visual convirtiéndola en objeto; la cámara adopta constantemente su mirada, enfocando repetidamente partes del cuerpo de Aurelia convertidos en fetiches»<sup>38</sup>.

En efecto, Aurelia se erige en objeto de deseo continuo tanto de su marido como del mozo. Su esposo, al que corresponde la mirada dominante desde lo alto, mató a otro hombre porque había mirado a su mujer, a pesar de tener constancia de que el adulterio no se había materializado. El mozo también la desea, pero él la mira desde el pie de la escalera porque en esa relación es Aurelia la que domina. Y domina no solo porque según las reglas económico-sociales ella es el ama y Juan el siervo, sino porque el deseo que el hombre siente por el cuerpo de la mujer, un cuerpo que la puesta en escena coloca ante su mirada «intensa» —como la califica Mur Oti en su guión—, gobernará a partir de este momento todos los actos del mozo.

La estrategia del cineasta para dar forma visual a la fuerza arrolladora del destino que despierta en Juan esa obsesión por la mujer se basa en lo que Francesco Casetti denomina cámara subjetiva fallada<sup>39</sup>, un plano que parte formalmente como subjetivo y se revela después objetivo, externo a la mirada del personaje.

Tras una sucesión de planos asentada en la construcción cinematográfica clásica de plano-contraplano —que según Laura Mulvey<sup>40</sup> otorga al hombre la posesión de la mirada y del placer visual—, la figura de Juan entra en el campo de lo que parece el contraplano de su mirada, dirigida al contrapicado de Aurelia que asciende por las escaleras. Así lo demuestra la relación entre las figuras 7 y 7A, pertenecientes a un único plano sin mediación de corte alguno.



Figuras 7 y 7A.



La cámara subjetiva fallada corresponde a una manera particular de organizar el punto de vista que Casetti califica como «mirada objetiva irreal» y que hace manifiesta la presencia de la cámara otorgándole un «ver total». Casetti precisa que ante enunciaciones regidas por una cámara objetiva irreal el espectador tiene la sensación de «estar descolgado de cualquier contingencia, de dominar el campo, de construir la realidad, en una palabra: de poseer la misma omnipotencia de la cámara». No sólo remite a «la imposibilidad de hallar a un personaje a quien atribuir la visión [...] sino que también designa la imposibilidad de la escena de darse sin la mirada del enunciador o del enunciatario»<sup>41</sup>.

Si la organización de la puesta en escena en torno al punto de vista aparentemente subjetivo de un personaje refuerza su poder como centro de la narración y motivo de identificación para el espectador, el hecho de arrebatárle esa mirada de manera tan explícita subraya la indefensión de dicho personaje ante la omnipotencia de una cámara que se hace activa y visible en la enunciación. Una cámara autónoma que funciona como delegada de una instancia enunciativa superior y extradiegética que manipula y dirige el tejido audiovisual, un enunciador externo inscrito en la escritura fílmica<sup>42</sup> que supone la materialización fílmica del destino que rige y controla las acciones de los personajes y empuja a Juan a enamorarse de Aurelia despojándolo de su voluntad.

En cuanto a la mirada de Aurelia, Carmen Arocena ha señalado que la mujer está presente en la mayor parte de la película convertida en objeto de deseo absoluto, y en aquellos momentos en los que no aparece en pantalla los diálogos aluden a ella o su figura es sustituida por metáforas visuales. En oposición a ese constante exhibicionismo, Arocena considera que «la mujer no mira; por lo tanto, carece de la capacidad de desear», de modo que *Condenados* es «la obra de Mur Oti que con mayor claridad habla de la negación de la mujer como sujeto deseante»<sup>43</sup>.

Arocena detecta únicamente dos ocasiones en que se aplica esta fórmula para representar el punto de vista de la mujer. La primera sucede en la iglesia, cuando Juan regresa con los segadores que ha reclutado en pueblos adyacentes y se presenta ante la virgen. Un repaso exhaustivo de la secuencia, sin embargo, revela que aquello que parecía una sucesión de plano y contraplano es en realidad una cámara subjetiva fallada. La mujer mira (figura 8), en efecto, y el siguiente plano nos devuelve la imagen del gañán caminando por el templo (figura 9), supuesto objeto de la

[41] Francesco Casetti, *El film y su espectador*, p. 84.

[42] Casetti define esa instancia enunciativa, que en este caso se hace visible a través de la mirada objetiva irreal, como el «yo» que muestra o da a ver el texto fílmico, una instancia que funciona como *operador lógico* que define el hacerse del filme, como principio abstracto de construcción del texto (*El film y su espectador*, p. 78). Normalmente la presencia de esta categoría abstracta en el filme es tácita o implícita, aunque «hay al menos un elemento que remite a la enunciación y a su sujeto y que justamente no abandona nunca el film: se percibe en la mirada que instituye y organiza lo que se enseña, [...] en el punto de vista desde el cual se observan las cosas». Francesco Casetti, *El film y su espectador*, p. 43.

[43] Carmen Arocena, «Las mujeres de Manuel», p. 104.

Figura 8.





Figuras 9 y 9A.

mirada de la mujer. Sin embargo, el avance de Juan hacia el altar permite la entrada de Aurelia por la derecha del cuadro (figura 9 A) invalidando la posibilidad de interpretar dicho plano como el contracampo de una virtual mirada femenina.

Otro tanto sucede en la secuencia del arado, en la que, si bien hemos dicho que la mujer experimenta un orgasmo provocado por la labor de fecundación del hombre, ella no llega a mirar con deseo al macho que la está inseminando, ni siquiera en aquellos planos en que su mirada es subrayada, puesto que el cuerpo femenino siempre se hace presente en el aparente contracampo subsiguiente.

La explicación de este comportamiento de la mirada del ama respecto al mozo Juan la expresa perfectamente la propia Carmen Arocena: «Aurelia no mira al hombre como objeto de deseo sino como instrumento que le asegura su supervivencia»<sup>44</sup>. Ella no mira con deseo a ese hombre, no porque esté constreñida por su deber matrimonial como argumentaba anteriormente Susan Martín-Márquez, sino porque en realidad, dicho simple y llanamente, *no lo desea*.

Es cierto que el adulterio metafórico se ha consumado, que ella ha dejado que él toque su tierra-cuerpo, sin embargo, lo ha hecho como estricta medida de supervivencia. La tierra, cuya razón de ser es su inherente fertilidad que le permite procrear incesantemente, muere ante la sequía; la mujer que se vincula ontológicamente a ella también muere sin la semilla de un hombre. Aurelia, emblema de la mujer primitiva, necesita un falo para subsistir y en ausencia de José, ha utilizado el de Juan para ser fecundada por símbolo interpuesto, dado que el engendramiento corresponde a la tierra y no al útero femenino.

En todos los planos en que la mirada de Aurelia parece recaer sobre el mozo, la figura femenina se introduce inesperadamente en cuadro. En el caso de Juan esta dislocación del punto de vista era señal del poder del destino que despierta en él la pasión sexual y lo empuja hacia Aurelia. Para ella, en cambio, el destino cobra un inequívoco valor de *fatum* trágico, puesto que ante el

[44] Carmen Arocena, «Las mujeres de Manuel», p. 104.

impulso cada vez mayor de esa pasión del mozo, no instigada ni correspondida por ella, la fuerza irracional que dirige los actos de Aurelia solo puede estar relacionada con una pulsión de muerte que la libre de las consecuencias de esa pasión, no con un instinto de deseo. Así las cosas, estos dos planos —tanto el de la iglesia como el del arado— representativos de la manera en que la mirada de Aurelia es puesta en relación con la figura del mozo, anticipan, como veremos más adelante, una fatídica cámara subjetiva fallada final que será determinante para el desenlace de la historia.

Tan solo una vez nos es mostrado en contraplano el objeto de la mirada de Aurelia, y dicho objeto, que podemos calificar de *deseo* a tenor del valor que se ha dado hasta el momento a la mirada —al menos a la masculina—, adopta, como ha señalado esta vez con acierto Carmen Arocena<sup>45</sup>, la figura del marido regresando de presidio.

[45] Carmen Arocena, «Las mujeres de Manuel», p. 104.

### 3.3. Segunda parte: los celos del marido (la muerte)

Desde el mismo instante de su llegada José se instala, como corresponde al amo y propietario de la casa, las tierras y la mujer, en la parte superior de la vivienda. El marido de Aurelia, interpretado con teatral desmesura por Carlos Lemos, ha vivido en prisión atormentado por la idea de no poder mirar a su esposa, pero sobre todo de que otros pudieran mirarla. José mató a aquel hombre por haber mirado a Aurelia a pesar de saber que ella no le había faltado. Las declaraciones de José proclamando su titularidad como único observador de Aurelia son constantes: «ayúdame a creer que te he visto ahora mismo, en este momento, antes que los ojos de nadie hayan podido mirarte» o «te miro así porque eres mía como lo son estas tierras, y nadie puede miraros ni a ellas ni a ti como lo hago yo». Esa posesión construida en torno al deseo escópico se representa fílmicamente a través de la posición dominante de José en los planos que comparte con Aurelia (figuras 10 y 11).

Figuras 10 y 11.



[46] Carmen Arocena, «Las mujeres de Manuel», p. 103.

[47] Manuel Mur Oti, *Condenados*, guión cinematográfico, 1953.

La confirmación del punto de vista elevado del amo, que se había anticipado en la secuencia del prólogo, invierte con rotunda evidencia la lógica de las miradas entre el mozo y el ama en el molino. Es más, la obsesión violenta que el recién llegado José muestra por conservar esa posición respecto a su mujer revaloriza la potencia, visual y semántica, de aquellos planos que mostraban con palmaria nitidez la descarada osadía del mozo, y que a la luz del comportamiento del esposo empiezan a cobrar visos de sentencia de muerte para el joven.

Ante este contundente juego de miradas que se despliega en torno a ella, Aurelia «se convierte en la incitadora del deseo conyugal y ofrece únicamente a José la posibilidad de mirarla ya que él es su propietario legal»<sup>46</sup>. Sin embargo, no lo hace de manera «resignada» como apunta Arocena, sino muy al contrario, consciente y encantada.

El plano que abre la secuencia en la que José y Aurelia despiertan en el dormitorio conyugal tras su primera noche de pasión, no solo es una señal del deseo del hombre, sino también del de la mujer. Originalmente, y según el guión, la secuencia debía comenzar con la visión del campo desde una ventana



Figuras 12 y 12A.

abierta. La cámara retrocedía en *travelling* hasta mostrar un primerísimo primer plano de José mirando algo. «Ve así a su mujer y en su rostro, toda la bárbara pasión que por él siente arde violenta»<sup>47</sup>. A pesar de que la escena se iniciaba con la mirada del hombre, estas palabras evidencian que lo que Mur Oti busca representar mediante esos planos es realmente el deseo de la mujer.

Mur Oti invierte el orden de aparición previsto para los personajes y arranca la secuencia con el plano de Aurelia mirando a un fuera de campo en el que se encuentra José, presente solo a través de sus palabras en *off*. «¿No duermes?» pregunta ella. «No». «Y qué haces?». «Mirarte», contesta él (figura 12). El hombre la mira, sin duda, pero no desde el punto de vista de la cámara que se desplaza dentro del mismo plano para reencuadrar al matrimonio (figura 12 A). De modo que el deseo de José se manifiesta aquí solo verbalmente —«¿Qué haces?», «mirarte»—, dado que lo que la cámara subraya en este plano no es la imagen de la mujer exhibida ante sus ojos, sino la mirada de la propia

Aurelia, dirigida en un prolongadísimo plano sin contracampo a un lugar situado más allá de los márgenes del cuadro, al lugar donde se encuentra su esposo. Esa demora —e incluso ausencia— en la actualización del contraplano y, por consiguiente, en la obtención a través del poder de la mirada del objeto de deseo, aumenta la ansiedad y el anhelo del personaje —que con su mirada fuera del encuadre parece querer desbordar los límites del cuadro—, y por ende, también el del espectador-*voyeur* identificado con el sujeto deseante de la pantalla.

En contra de lo que habitualmente se ha afirmado, Aurelia también es una mujer cargada de deseo por su marido. El hecho de que la estructura plano-contraplano le sea habitualmente negada no implica, como anteriormente ha señalado Arocena, la negación completa del deseo. Es más, si echamos un vistazo a las imágenes que conforman la primera secuencia entre los cónyuges observaremos que Aurelia adopta en más de una ocasión una posición dominante sobre su esposo, mirándolo directamente (figuras 13 y 14), y lo que es más importante, obligándolo a mirarla (figura 15).

Esta conducta de Aurelia se debe a que José rehuye repetidas veces su mirada, gesto sintomático en un hombre que cifra la posesión de la mujer en el derecho a mirarla. Cometió el asesinato que le costó la cárcel a causa de los celos, y esos celos destructivos proceden de la inseguridad que alberga acerca de su capacidad para colmar a una mujer que a su vuelta está más bella que antes y en plenitud carnal.



Figuras 13, 14 y 15.

Hemos dicho que *Condenados* es un relato cosmogónico que no tiene resultado feliz porque, ante la imposibilidad de materializar la relación sexual con dos varones, la mujer debe escoger a uno solo. Y Aurelia, hembra fértil por excelencia, elige equivocadamente. Hasta ahora Juan ha sido el único que ha demostrado su hombría: Aurelia está plena, pero esa plenitud con la que se exhibe ante su esposo, y que solo desea entregarle a él, se la ha otorgado un hombre que no es su marido. Un hombre que también la ha mirado y que ha hecho exaltación de su propia masculinidad relegando las anteriores capacidades de José. El mozo ha montado su caballo, ha utilizado su escopeta y ha puesto en marcha el molino que él ni siquiera utilizaba, de modo que la última prueba de la hombría de José debe pasar por demostrar a Juan —y a Aurelia— que es mejor que él fecundando a la mujer, que aún tiene fuerzas para arar sus propias tierras mejor que un forastero. En opinión de Paglia,



«el varón tiene que obligarse a imponer su autoridad sexual ante la mujer [...]. El fracaso y la humillación planean constantemente sobre él. Ninguna mujer tiene que demostrar que es mujer de una forma tan inexorable como tiene que demostrar un hombre que es hombre»<sup>48</sup>.

Pero el lugar donde José ostenta la autoridad patriarcal y legal está situado arriba y es el espacio reducido y cerrado del dormitorio. El campo primitivo y abierto, ubicado abajo, es el espacio de la pasión primigenia y sexual, el espacio de la fuerza masculina, el espacio, en definitiva, del joven mozo. El vigor de Juan dirigiendo los caballos con pletórica virilidad en el impactante duelo a arados que libran los dos hombres, termina por aplastar los patéticos restos de masculinidad que quedaban en José. Es el último indicio de que el mozo ha tomado su puesto como macho del lugar. La determinación de librarse del criado será a partir de este momento irrevocable.

También Juan ha tomado una decisión. Al igual que Leonardo en *Bodas de sangre*, no podrá contener por más tiempo su deseo y tratará de arrebatarse la mujer al amo aunque sepa que ello puede costarle la vida. Como consecuencia de la rebelión del criado los dos hombres se desafían y se encaminan a la calera para matarse por Aurelia.

La mujer corre tras Juan para evitar que mate a su marido, resultado fácilmente predecible dadas las capacidades que uno y otro han mostrado. Mur Oti, que hasta el momento ha basado la puesta en forma de la película en la plasmación de un sincero amor de Aurelia hacia José, elimina muy significativamente en esta última secuencia las palabras que la protagonista femenina del drama original pronunciaba en su desesperada carrera, y que él mismo había incluido inicialmente en su guión:

«¡Dios mío, que no se maten! ¡Es mía la culpa!... ¡Yo soy la culpable de esos celos que muerden a José... y de esa pasión de Juan... Y no hice nada, Señor! ¡Tú sabes que no hice nada! Tú sabes que tengo que querer a José!... Tu sabes que le quiero... ¡Sabes que le quiero porque es mi marido! ¡Porque es el marido, Señor! ¡El marido que tú me diste, Señor! Que no se maten... Déjame llegar a tiempo... A tiempo de salvarle... A tiempo de quererle... ¡Porque tengo que quererle, Señor!... Aunque él no lo crea... ¡Aunque no lo crea yo misma! Tengo que quererle»<sup>49</sup>.

Tales palabras en boca de la Aurelia encarnada por Aurora Bautista habrían resultado incongruentes. Lo cierto es que desde el mismo instante en que Aurelia corre tras Juan ya está predestinada a matar al mozo. Dado que José ha dado muestras de una más que cuestionable hombría será ella misma la que deba eliminar al elemento distorsionador. Una vez más la representación de su mirada a través de una cámara subjetiva fallada dará prueba de que es el destino el que la empuja a cometer acto tan atroz.

[48] Camille Paglia, *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, pp. 51-52.

[49] Manuel Mur Oti, *Condenados*, guión cinematográfico, 1953.



Aurelia llega al molino en su carrera en pos de Juan y lo llama desde lo alto dirigiendo su mirada a la ladera (figura 16). Vemos al hombre que desciende resuelto hacia la calera desde el punto de vista elevado correspondiente a su posición (figura 17). Sin embargo, la figura enlutada de la mujer penetra inesperadamente por la derecha del cuadro (figura 17 A). En el molino se desarrolló la pasión de Juan y en el molino se anuncia la desastrosa consecuencia de ese deseo, un augurio que se materializa en esa mirada de Aurelia cargada de fatalidad.

De los tres pilares temáticos propios de la obra de Lorca que habíamos asignado a cada uno de los personajes, a Aurelia le correspondía la fecundidad, mientras que Juan se identificaba con la sangre-vida y José con la muerte. El antropólogo Joseph Campbell<sup>50</sup> recuerda que la cosecha, los ritos funerarios y la vida erótica están estrechamente unidos en las primitivas culturas agrícolas, el símbolo de la semilla supone la revelación de la verdad eterna: que la vida proviene de la muerte. Aurelia, la fecundidad personificada, se convierte así en intermediaria entre la vida y la muerte, entre Juan y José. Es la Eva más emblemática de Mur Oti, dadora de vida, creadora y madre de todas las cosas, pero portadora a su vez del pecado original, instigadora de las pasiones que han alentado a los dos hombres y que los han condenado, a uno al presidio y al otro a la muerte. Si no puede haber deseo en la pérdida de la mirada como sucedía en el caso del macho Juan, si el destino no la conduce al lado de ese hombre que pretende convertirla en fuente de vida porque desde el inicio le ha otorgado otro esposo, el *fatum* solo puede obligarla a ocasionar la muerte del varón.

Cuando Aurelia llega a la calera ve desde lo alto a los dos hombres sumidos en la hondonada ctónica representación simbólica del sexo femenino. Ella, que ha condicionado los destinos de ambos, los observa vestida de negro, mensajera de muerte, dominando la escena entre el polvo que el viento ha levantado. Los tres se han convertido en figuras esenciales, sin identidad, arrasados por instintos salvajes. Allí, en ese *gran agujero* abierto en la tierra, lleva Aurelia a cabo el sacrificio de matar a Juan.

#### 4. Aurelia, heroína lorquiana

El desenlace de *Condenados* nos retrotrae al concepto lorquiano de la muerte relacionado con el sacrificio y la inmolación<sup>51</sup>. Aurelia está predestinada a luchar por conservar el amor de José aunque ello implique renunciar a su propia naturaleza. Juan ha conseguido llevar sus tierras al grado máximo de fertilidad y, dado que tierra y mujer son una sola cosa, el florecimiento de los campos tiene su inevitable reflejo en el cuerpo pletórico de la mujer. El problema es que Aurelia solo le permitirá poseerla de manera interpuesta y mediada por sus tierras, mientras reserva para su esposo la efervescencia carnal y física que parece absorber directamente de los exuberantes campos inseminados por el mozo. Reserva, pues, la fertilidad de su útero justamente para aquél cuya virilidad y capacidad fecundadora son continuamente cuestionadas. Así las cosas y



Figuras 16, 17 y 17A.

[50] Joseph Campbell en diálogo con Bill Moyers, *El poder del mito* (Barcelona, Emecé Editores, 1991).

[51] Ángel Álvarez de Miranda, *La metáfora y el mito*, pp. 34-35.

dada la identificación ontológica entre tierra y mujer, el hecho de que Aurelia entregue su cuerpo únicamente al hombre que la posee legítimamente y al que ella desea, la condenará a la esterilidad.

«Sacrificar lo que se estima es sacrificarse»<sup>52</sup>. El derramamiento de la sangre de Juan también supone la inmolación de la propia Aurelia, la renuncia de esa mujer a su auténtica naturaleza, porque ella, emblema de la fertilidad, ha decidido quedarse con el hombre estéril y destruir al macho que le ofrecía el agua viva<sup>53</sup>. Al igual que Yerma, ella también puede gritar «¡Yo misma he matado a mi hijo!».

En la obra teatral de Suárez Carreño el verdadero objeto del amor de Aurelia era el criado Juan, de suerte que la honra y el deber moral y social que conlleva el matrimonio se convertían en condena para ella y su marido. Aunque a diferencia de Eva la Aurelia de Mur Oti no transgrede materialmente la ley, su condena es esa exultante feminidad que la hace atractiva a la mirada de otros hombres encendiendo los celos de su esposo. José mata y se condena por Aurelia mientras que la inocencia que la envuelve a ella, siempre limpia, siempre libre de culpa se convierte en una obsesión para él. Ahora su mujer también tiene las manos manchadas, ahora ya están los dos en igualdad, ya son condenados los dos.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Ángel, *La metáfora y el mito* (Madrid, Taurus, 1963).

ANÓNIMO, *Triunfo*, nº 613, 13 de noviembre de 1957.

AROCENA, Carmen, «Las mujeres de Manuel» en Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti* (IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999), pp. 97-113.

CAMPBELL, Joseph en diálogo con MOYERS, Bill, *El poder del mito* (Barcelona, Emecé Editores, 1991).

CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador* (Madrid, Cátedra, 1989).

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1981).

[52] Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona, Labor, 1981), p. 395.

[53] Dejando a un lado el valor simbólico del negro asociado a la muerte, es significativo que Aurelia retome este color en su indumentaria para acometer su inmolación. Ése era el color que vestía en los planos que abrían la película cuando se nos presentaba como una mujer yerma y sexualmente vacía. Aurora Bautista no vuelve a aparecer envuelta en luto hasta el trágico momento en que ella misma decide matar al macho que la ha sacado de esa situación inicial.

GIL, Ildefonso-Manuel (ed.), García Lorca, Federico, *Yerma* (Madrid, Cátedra, 2006).

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Apuntes para una historia de lo rural en el cine español» en *El campo en el cine español* (Madrid, Banco de Crédito Agrícola / Filmoteca Española, 1988).

JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan (eds.), García Lorca, Federico, *Bodas de sangre* (Madrid, Cátedra, 2005).

MARÍAS, Miguel, *Manuel Mur Oti, las raíces del drama / As raízes do drama* (Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1992).

MARTÍN-MÁRQUEZ, Susan, *Feminist Discourse and Spanish Cinema. Sight Unseen* (Nueva York, Oxford University Press, 1999).

MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo* (Valencia, Eutopías, 1988).

MUR OTI, Manuel, *Condenados* (guión cinematográfico, Biblioteca Nacional, 1953).

Paglia, Camille, *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson* (Madrid, Valdemar, 2006).

- PÉREZ PERUCHA, Julio, «Elementos introductorios a un cineasta singular» en Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti* (IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999), pp. 12-17.
- SUÁREZ CARREÑO, José, *Condenados* (Madrid, Alfíl, 1952).
- STEINER, George, *La muerte de la tragedia* (Barcelona, Azul, 2001).
- ZUNZUNEGUI, Santos, «Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español» en Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *El cine de Manuel Mur Oti* (IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1999), pp. 18-41.